

УДК 373.67 (075.3)

РЕНЕСАНСНА ПЕРСПЕКТИВА ЯК ОБРАЗНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ ЗОРОВОГО СПРИЙНЯТТЯ НАВКОЛИШНЬОГО ПРОСТОРУ

Леонід БАБЕНКО (Кіровоград)

У статті розглядаються питання зорового сприйняття художником навколишнього простору та відтворення його засобами образотворчого мистецтва.

В статье рассматриваются вопросы воспроизведения художником окружающего пространства средствами изобразительного искусства.

Ключові слова: перспектива, образотворча діяльність, художній образ

Бажання відобразити в малюнку образ навколишньої дійсності спонукало вчених, митців до пошуку такої системи зображення, яка б найточніше передавала людське зорове сприйняття. Перспективне відображення навколишнього на площині в трьохмірному об'ємному просторовому вигляді з давніх часів було предметом вивчення багатьох дослідників. Так, перші відомості про зображення з використанням перспективи зустрічаються у давньогрецького вченого Есхіла (525-456 рр. до н.е.), філософа Демокрита (460-370 рр. до н.е.) в трактаті "Про геометрію" та математика Евкліда (300 р до н.е.), який в своїх творах в розділі "Оптика" вперше сформулював правила спостережуваної перспективи. У II столітті астроном Птолемей розглядав передачу об'ємної форми різних предметів, їх кольору освітлення у своєму творі про спостережувану перспективу. Однак довгий час (епоха середньовіччя) всебічного наукового обґрунтування перспективного відображення навколишнього не відбувалося. І тільки в добу Відродження перспектива як наука отримує належний розвиток.

Основоположником перспективи вважається італійський теоретик мистецтва, архітектор і художник Філіппо Брунеллескі (1377-1446), який використав правила перспективи в зображенні архітектурних споруд. Леон Баттіста Альберті (1404-1472) в трактатах "Про живопис" та "Про зодчество" обґрунтував основи перспективи на математичній основі. Скульптор Лоренцо Гіберті (1378-1455) закони побудови перспективного зображення переніс на скульптурні рельєфи. Живописець П'єро делла Франческа (1416-1492) в трактатах "Про вірні тіла" та "Про живописну перспективу" поєднав досконалу перспективу та строгу пропорціональність форм з тонкою гармонією фарб. Художник і вчений Леонардо да Вінчі (1452-1519) в "Трактаті про живопис" виклав теоретичні положення та правила перспективи.

В епоху Відродження була вироблена лінійна перспектива, яка дала змогу об'єднати графічні зображення на площині за допомогою "однієї точки зору".

Однак багато митців для здійснення художніх задумів свідомо відхилялися від строгого дотримання правил "ренесансної перспективи". Реалістичність і правдивість зображення від цього ніскільки не постраждала, а, навпаки, наблизилася до природного зорового сприйняття. Так, у картинах

Паоло Веронезе “Бенкет у Левіта”, П.В.Кузнецова “Натюрморт з кришталем”, О.А.Іванова “Італійський дворик”, В.Д.Поленова “Храм гроба господня”, “Церква Св. Єлени”, “Вхід до храму Ірода”, “Храм Хонсу в Карнаке”, Рафаеля Санті “Афінська школа”, А.П.Рябушкіна “Чекають виходу царя”, В.О.Серова “Тераса у Ввіденському” та багатьох інших завдяки таким відхиленням були усунені скривлення в зображеннях предметів, що обов’язково виникли б при строгому дотриманні правил побудови прямолінійної перспективи.

М.В.Федоров (3) дослідив приклади таких відхилень, що мають місце при побудові предметів і простору за законами прямолінійної перспективи. Він доводить невідповідність такої системи малювання різних видимих об’єктів, що сприймаються людиною в натурі, зоровим образам, пояснюючи це особливим психофізіологічним людським сприйняттям.

На невідповідність зорового сприйняття реальної дійсності зображенню і скривлення, що виникають при побудові об’ємних форм предметів за законами прямолінійної перспективи, звертали увагу багато вчених. Вони по-різному пояснювали це явище.

Відкриття в епоху Відродження “лінійної перспективи” вирішило одну з головних задач – геометричне об’єднання всього зображення в єдиний просторовий образ за єдиними правилами побудови. Ренесансна система перспективи ґрунтується на геометричному методі побудови. Вона відштовхується від картинної площини, точки, взятої на ній, устрою роботи ока, але не враховує фізіологію і психологію природного людського зорового сприйняття. Тому вона також не в повній мірі задовольняла митців, багато з яких свідомо відхилялися від неї з метою виправлення скривлень і наближення зображення до природного зорового сприйняття. Приклади таких відхилень митців від ренесансної перспективної системи досліджувалися А.В.Бакушинським, Б.В.Раушенбахом, М.В.Федоровим, П.О.Флоренським, Л.Ф.Жегіним та багатьма іншими художниками, мистецтвознавцями, вченими. Ренесансна система перспективи ж знайшла свій подальший розвиток і стала частиною одного із розділів геометричних наук “Нарисної геометрії” – науковою лінійною перспектив.

Поясненню механізму психофізіологічного зорового сприйняття присвячені дослідження Б.В.Раушенбаха (2). За допомогою використання глибоких математичних розрахунків, що дають змогу формалізувати висновки психології і дати алгоритм побудови на площині картини зображення геометрії перцептивного простору, він розкриває загальну теорію наукової перцептивної перспективи, яка не зводиться до якого-небудь проєкціювання прямими чи викривленими променями зору, а носить аналітичний характер.

Проведені ним дослідження показали, що зорове сприйняття людиною паралельних ліній поблизу зберігає паралельність, а тому і предмети прямокутної форми сприймаються в аксонометричному зображенні. Таку систему зображення Б.В.Раушенбах називає “паралельною перспективою”.

В ряді окремих випадків порівняно невеликі форми прямокутних предметів переднього плану сприймаються зором у зворотній перспективі, а рівень її вираження при ширині прямокутника біля 1м на відстані 3-4м може досягнути 10^0 .

В процесі дослідження він приходить до висновку, що єдина система наукової перспективи для віддалених районів простору приймає вигляд лінійної перспективи, а для близьких - переходить в аксонометрію чи слабку зворотну перспективу. Зображення ж окремих предметів у просторі в залежності від відстані до художника підпорядковується одній із систем зображення чи їх поєднанню. При цьому, зорове сприйняття зображення природного зорового бачення, наприклад, паралелепіпеда (ракурсне геометричне зображення) буде, в свою чергу, сприйматися зором у легкій зворотній перспективі. Для того, щоб його ребра сприймалися як паралельні, їх необхідно зобразити такими, що трішки звужуються в глибину (у слабкій прямій перспективі). Таким чином, зображення видимого простору на площині вимагає врахування двократної перетворюючої діяльності мозку, внаслідок чого будь-яке достатньо повне зображення окремого предмета чи групи предметів завжди буде мати “помилки” (відхилення від закономірностей природного зорового сприйняття), якою б системою перспективи не користуватися.

Враховуючи те, що різні варіанти системи перспективи відрізняються одна від одної способом розподілення “помилки”, художник у своїй роботі інтуїтивно вибирає той чи інший тип перспективних побудов, у якому неминучі “помилки” зміщуються на менш суттєві елементи, виходячи з конкретної задачі.

Так, наприклад, використання паралельної перспективи (збереження паралельності) несе в собі заздалегідь введену “помилку” – величина зображених предметів по мірі їх віддалення не зменшується (не передається глибокий простір), але вона ж дає змогу без спотворень передати образ невеликих предметів, розміщених поблизу художника (на передньому плані). Використання ренесансної перспективи дає змогу передати глибокий простір за рахунок скривлень форм предметів.

Спосіб введення “помилки” може змінюватися в залежності від того, який об’єкт і з якою метою зображується. При зображенні різних об’єктів, що входять в єдину композицію, можуть бути використані різні підходи до введення неминучих “помилки”. Такий підхід до художньої творчості характерний для середньовічного і античного мистецтва. Багатогранність системи наукової перспективи пояснює вибір одного чи іншого варіанту зображення, виходячи з вирішення митцем художньої задачі. Тому така художня система зображення не дає чітких законів, вона тісно пов’язана з художнім образом і змінюється при переході від епохи до епохи, від одного регіону до іншого. Це не стільки теорія в строгому розумінні цього поняття, скільки збірка практичних правил, в якій глибоко враховуються традиції культури. А тому і формальне (математичне) її пояснення практично неможливе. Різні форми зображення дійсності набувають певного значення, суспільного сенсу, несуть різні традиції, що розкривають характер того чи іншого життєвого устрою і відповідної йому ідеології.

Л.В.Мочалов (1), вивчаючи історію образотворчого мистецтва, аналізуючи різні історично створені системи просторового зображення (система ортогональних проекцій – живопис Давнього Єгипту; система

паралельної перспективи – живопис середньовічного Китаю та Японії; система зворотної перспективи – живопис Візантії та Давньої Русі; система прямолінійної перспективи – живопис італійського Відродження, європейський живопис ХУІІ століття), визначає, що вся історія мистецтва – це своєрідна взаємодія типологічного і індивідуального, традиційного і новаторського. Традиція проявляє себе перш за все у формах просторової побудови, від якої залежить тип інтерпретації на площині споглядаючої дійсності.

Зміна способів зображення протягом історії розвитку мистецтва вказує на умовності, які залежать від характеру розумової діяльності людей, сприйняття навколишнього світу. Зображення світу на площині картини трансформується згідно певних принципів, набуває тієї чи іншої структури. Трансформація зображуваного і організація зображення зливаючись, визначають стилістику твору, внутрішню орієнтацію художньої цілісності картини, яка, розвиваючись у плані зображення, координується з планом зображуваного. Різниця цих двох планів і складає ту напругу між ними, яка спонукає до асоціативного розвитку образу, до осмислення його в більш широкому контексті естетичних і ідеологічних уявлень, що при сприйнятті картини дає змогу виявити заповідний сенс, заключений у художньому образі. Трансформація зображуваного і орієнтація зображення розвиваються і конкретизуються у трактовці форми і кольору, акцентуючи, з точки зору художника, головне.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Мочалов Л.В. Художник, картина, зритель. Беседы о живописи.- Л.: Художник РСФСР, 1963.
2. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы.- М.: Наука, 1986.
3. Федоров М.В. Рисунок и перспектива.- М.: Искусство, 1960.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Бабенко Леонід Вікторович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну мистецького факультету Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Коло наукових інтересів - підготовка вчителів образотворчого мистецтва до художньо-естетичного виховання школярів.